

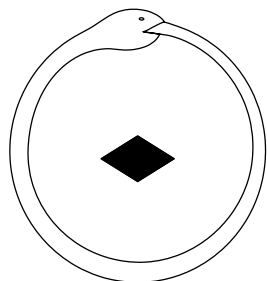


DEVIR JIBOIA

Els Lagrou



cadernos
SELVAGEM



DEVIR JIBOIA

Els Lagrou

Trecho traduzido do artigo *Anaconda-becoming: Huni Kuĩ image-songs, an Amerindian relational aesthetics*, publicado na *HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS*, Porto Alegre, ano 24, n. 51, p. 17-49, maio/ago. 2018.

Quando cheguei pela primeira vez em Rio Branco, em 1989, a caminho dos Huni Kuĩ do rio Purus, na fronteira com o Peru, acontecia “O Primeiro Encontro dos Povos da Floresta”. Esse encontro foi realizado um ano após o assassinato, a comando de latifundiários, do líder sindical dos seringueiros, Chico Mendes. Foi um grande evento político, com a presença de ambientalistas de todo o país e do exterior. Além de Ailton Krenak, um dos principais articuladores da união dos povos da floresta, estava presente Marina Silva (2002), na época uma jovem mulher que cresceu na floresta em uma família de seringueiros e cujo marido era de origem Huni Kuĩ. Marina se tornou candidata à presidência da República pela REDE sustentabilidade nas eleições de 2018. Este encontro marcou a aliança entre povos da floresta, indígenas e não indígenas, na luta pela defesa da floresta e seus habitantes. A união dos povos da floresta traçou um caminho inovador para o movimento ambientalista no Brasil.

Sendo o mais numeroso grupo indígena do Acre, com mais de 10.000 pessoas, e outras 2.000 vivendo no Peru, os Huni Kuĩ, ao lado da família Piyãko Ashaninka, assumiram um papel importante nessa aliança.

No início do século XX, os Huni Kuĩ se dispersaram e uma parte deles fugiu para as cabeceiras dos rios, depois de, se vingando dos abusos do patrão, terem matado o dono do seringal onde trabalhavam, no rio Envira. Os refugiados vararam até as cabeceiras do rio Curanja, no Peru, onde viveram afastados do contato direto com a população não indígena da região até o final dos anos quarenta¹. A partir da década de 1970, muitas das famílias que haviam fugido para as cabeceiras no Peru cruzaram a fronteira para se estabelecer de volta no Brasil, principalmente no rio Purus.

1. Montag (2002); Kensinger (1995); McCallum (2002); Aquino e Iglesias (1994).

Essas são as pessoas com as quais tenho vivido e trabalhado. Os *Huví Kuĩ* que fugiram do trabalho na seringa conseguiram manter a vida comunitária e a transmissão dos conhecimentos rituais de forma ininterrupta, enquanto os grupos que permaneceram no Brasil foram obrigados a viver espalhados nas colocações, seguindo a lógica da extração da borracha. Foi somente depois da libertação dos patrões da borracha que os parentes conseguiram se reunir novamente em aldeias. É interessante notar, entretanto, que aqueles que vivem nas regiões mais isoladas do Peru e do Brasil, nos rios Purus e Curanja, e que são considerados mestres no conhecimento ritual e nas técnicas de tecelagem por seus parentes que ficaram no Brasil, sofreram uma massiva conversão ao evangelismo ao longo dos últimos quinze anos, enquanto o povo do Jordão e de outros rios da região estão experimentando uma forte retomada do seu xamanismo.

Se nos anos noventa o xamanismo era visivelmente forte porém cuidadosamente ocultado, sobretudo no Purus, o que vemos hoje é a produção de uma cultura ritualística de hipervisibilidade das práticas e vestimentas xamânicas, sobretudo nas regiões habitadas pelos *Huví Kuĩ* que mantêm há muito tempo fortes relações com as cidades locais e com a capital do estado.

Missionários protestantes americanos do Summer Institute of Linguistics estiveram com os *Huví Kuĩ* peruanos desde o contato inicial no Rio Curanja, nos anos 1950, quando iniciaram a tradução da bíblia em língua *Huví Kuĩ*. Quando morei no Purus nos anos noventa, apenas uma minoria dos *Huví Kuĩ* costumava comparecer às cerimônias organizadas pelo pastor local nativo, enquanto seus próprios rituais eram mantidos normalmente. Grande foi minha surpresa com a situação que encontrei em 2014 depois de um longo período de ausência. Agora, apenas duas das trinta e seis aldeias *Huví Kuĩ*, espalhadas ao longo do Alto Rio Purus no Brasil, resistem à conversão ao evangelismo².

2. Zezinho Yube, cineasta da região do Tarauacá, explorou esse paradoxo em seu filme *Kene yuxí, as voltas do kene* (2010). Em uma jornada em busca do conhecimento tradicional dos *kene* das mulheres no rio Purus, Zezinho encontrou parentes com mais conhecimento dos cantos, rituais e padrões de desenhos tradicionais do que nos lugares de onde ele e seus parentes vieram, enquanto ao mesmo tempo notou uma massiva adesão dos parentes do Peru às práticas do culto evangélico que desvalorizam esses mesmos conhecimentos tradicionais.

Em uma dessas aldeias, chamada Txana Mudu, vivem os irmãos Sebirua e Txana Xane, com os quais venho trabalhando na tradução dos cantos de *níxi pae*. O primeiro é um xamã em formação (*yuxiã*) e cantor de cipó; o outro, especialista no canto ritual (*txana ibu*). Os irmãos e seus parentes deixaram o Peru no intuito de fugir de e combater a influência do evangelismo. O que eles encontraram do lado brasileiro, entretanto, foi uma situação não muito diferente daquela que viviam no Peru, apenas instalada mais recentemente.

Para tornar “os corpos pensantes” de seus parentes fortes de novo; para ensinar os jovens da aldeia, seus alunos, a pensar sobre os próprios corpos-pessoas – *nukũ yuda xínankĩ* –, os dois irmãos fundaram uma aldeia onde nenhum pregador evangélico é permitido se estabelecer³. “Fortalecer o corpo pensante” é uma das principais motivações para participar do ritual de *níxi pae*, acompanhada do sopro com rapé de tabaco, *dume*. Para fortalecer e limpar seu corpo, para tornar-se consciente da complexa rede de agenciamento de duplos e entidades, seres *yuxĩ*, que atuam dentro e em volta do corpo, tentando capturar seu espírito/*yuxĩ* e cobri-lo com outro corpo, é necessário tomar *níxi pae*, o cipó que faz ver o que normalmente é invisível.

Sebirua explica que todos os rituais de *níxi pae* seguem a mesma sequência de cantos: primeiro canta-se os “cantos para chamar”, depois os “cantos para estabilizar, ficar bem”, seguidos dos “cantos para ver” e, finalmente, os “cantos para mandar embora”⁴. Essa estrutura, entretanto, parece funcionar seguindo uma lógica fractal, porque o ritmo de chamar e mandar embora se alterna dentro de cada um dos cantos, tanto

3. O conceito *yuda*, traduzido como corpo, refere-se ao ser humano, vivo e senciente. O termo *nukũ yuda*, nosso corpo, também é usado para se referir à comunidade de pessoas que vivem juntas em uma mesma aldeia, compartilhando alimentos e outras substâncias. Espírito ou *yuxĩ* só existe como tal quando, temporariamente ou definitivamente, separado do corpo.

4. Ver também Ibã Sales (2006). Ibã transcreve em língua nativa uma sequência de cantos de *níxi pae* que aprendeu com seus mestres. Na apresentação das canções em português, Ibã especifica se o canto serve para chamar o cipó, agente indutor da visão, para curar a tontura do cipó ou para mandar embora seus efeitos. Os cantos não são traduzidos.

nos cantos que chamam, quanto nos que estabilizam e curam ou mandam embora o efeito do cipó. Assim que os efeitos da bebida se fazem sentir – através de uma mistura de sensações de tremor, frio, apreensão, medo e excitação, batimento cardíaco acelerado, escuta de sons como o burburinho de uma cascata, e a aparição dos primeiros efeitos visuais de padrões luminosos rodando e serpenteando diante dos olhos –, é preciso cantar os “cantos para chamar”. Aqueles que sabem cantar chamam a visão, हुवी, isto é, chamam o povo de हुवी, seres-imagem, युखि⁵.

Um “canto para chamar” é sempre seguido de um “canto para estabilizar”, para evitar que os participantes se percam nos efeitos visionários. Os efeitos sensoriais do cipó são multissensoriais; a experiência é essencialmente sinestésica: sons se traduzem em imagens, assim como cheiros abrem a visão. Quando o som e a imagem assustam o tomador, pode-se esfregar o *bedudu* (alfavaca ou palo santo), sob o nariz daquele que está em sofrimento, acalmado-o com a fragrância doce. Além das plantas perfumosas, usa-se o rapé para aliviar ou clarear a visão. Todos os हुवी कुि com os quais conversei sobre a experiência com वीखि पae, no entanto, afirmam que para guiar a experiência visionária, aprender a ver e “mudar de fita”, é preciso saber cantar o canto certo. O canto que chama, que cura e que manda o povo de हुवी embora, liberando o espírito do tomador e limpando seu corpo.

É considerado bom vomitar, especialmente quando a ação do वीखि पae dentro do corpo se torna muito forte, causando arrepios de náuseas. Entre os povos indígenas da região, o vômito induzido é uma técnica de limpeza usada regularmente para tornar o corpo resistente, para afastar a sensação de peso e preguiça e para expelir substâncias poderosas

5. Aprender a cantar nos rituais de cipó é uma das maneiras de se iniciar no xamanismo. Entre os Pano (Shipibo, Yawanawa, हुवी कुि, Yaminahua e Sharanahua), o uso da ayahuasca é um caminho aberto a todos os homens, mas poucos se tornam especialistas e cantores. As mulheres participam com menos frequência, apesar de sua participação não ser proibida (Gil, 2006; Keifenheim, 2002; Reis, 2015). Quando morei no Alto Rio Purus nos anos noventa, pouquíssimas mulheres tomavam nixi pae, considerando esta uma atividade masculina, enquanto cada vez mais mulheres हुवी कुि tomam e cantam hoje nos rios Tarauacá, Jordão e Envira. Entre seus vizinhos, os Ashaninka, as mulheres participam e cantam junto com os homens nos rituais da ayahuasca e entre os Shipibo o número de mulheres xamãs vem aumentando (ver Colpron, 2004).

cuja ação dentro do corpo precisa ser controlada ou neutralizada. Durante o, *νίξι ρίμα*, batismo de meninos e meninas, grandes quantidades de caissuma de milho são ingeridas para induzir o vômito das crianças na hora da aplicação do veneno de sapo, *kampũ*. *Kampũ*, dizem os *Huní Kuĩ*, é nossa vacina, um remédio que deixa o corpo da criança forte e resistente a doenças⁶. O remédio/veneno não pode, no entanto, ficar dentro do corpo do paciente, uma das suas principais funções sendo exatamente a limpeza profunda do corpo através da expulsão de substâncias nocivas do corpo. No ritual de *νίξι ραε* no Alto Purus, ao invés de ingerir uma pequena quantidade concentrada, os *Huní Kuĩ* preparam quantidades maiores e mais diluídas da bebida para facilitar o efeito de limpeza do vômito. Ao vomitar o excesso de *νίξι ραε*, a pessoa também expelle substâncias agentivas, imbuídas de *γυχĩ*, que podem estar causando danos dentro do corpo e no mundo paralelo dos duplos, onde estes seres procuram capturar a alma dos olhos da pessoa. Corpo e alma não estão separados, uma vez que as substâncias são veículos da ação dos *γυχĩ*.

O terceiro tipo de canções, os “cantos para ver”, são um grupo importante de cantos. O principal motivo pelo qual se toma *νίξι ραε*, me explicaram meus amigos, é “para ver”. É nesse sentido que *νίξι ραε* é um empreendimento eminentemente cosmopolítico. *Níξι ραε* revela a realidade oculta da agência dos não humanos que têm o poder de causar dor, doença e morte. Segundo Leôncio, as plantas e animais ingeridos, que têm donos ou duplos que se vingam, *kuρĩ*, têm seu próprio canto para ser cantado durante o ritual. Esse canto faz com que o caçador veja o que os duplos, os *γυχĩ* dos animais ingeridos, estão fazendo com seu espírito, *γυχĩ*, causando dores de cabeça, cansaço ou doença grave. Trata-se aqui da reversão das posições de predador/presa, presa/predador, tão recorrentes nas teorias ameríndias da causação da doença (ver Lagrou, 2013b, 2018; Viveiros de Castro, 1996).

Mas uma doença também pode ter outras causas. Um xamã pode tomar *νίξι ραε* para descobrir se e quem colocou *dau* (feitiço) ou *muka*

6. No final do rito de passagem para meninas e meninos, as crianças recebem sua primeira aplicação de *kampũ*. *Kampũ* é um veneno de sapo, usado por vários grupos Pano da região, que se aplica na pele queimada. Para uma visão geral da história recente do uso de *kampũ* além do contexto indígena, ver Carneiro da Cunha (2009). Para os *Huní Kuĩ*, ver Lagrou (2007).

(substância xamânica) numa pessoa, provocando deste modo um doença súbita e severa. O paciente é pintado com traços de urucum na testa e nas bochechas, para protegê-lo e perfumá-lo, e se senta próximo ao xamã que sopra tabaco sobre sua cabeça e lhe dá um pouco da bebida a fim de conseguir acessar o paciente em suas visões. Com frequência, o feitiço aparece como uma folha venenosa que, uma vez descoberta pelo xamã em sua visão, será expelida pelo paciente após a ingestão de uma grande dose da caissuma de mandioca, às vezes com o auxílio da aplicação de *kampũ* no braço.

Outro aspecto cosmopolítico importante dos rituais de *níxí pae* é o convite aos visitantes de outras aldeias para participarem. Essa é considerada uma estratégia para revelar as intenções de estranhos, indígenas e não indígenas. Os *Huví Kuĩ* compartilham essa política com seus vizinhos Pano (Calavia, 2006; Déléage, 2009; Gil, 2006). Pode-se tomar *níxí pae* com amigos e aliados, em ambiente descontraído, ou em contextos de tensão antes de importantes tomadas de decisões. Desse modo, os encontros com *níxí pae*, se mantidos afastados dos olhos dos missionários, costumam acompanhar importantes encontros políticos na região, de modo sistemático e há bastante tempo.

Aqueles que sabem como tomar *níxí pae* e como cantar forte no processo de se tornar *Yube*, dono do povo jiboia, tornam-se poderosos e brabos, e, assim, perigosos para inimigos potenciais. Tomar *níxí pae* com estranhos, portanto, é um desafio, já que não se conhece de antemão o poder dos cantos de *Yube* e do adversário. É preciso ter um *huĩntĩ kuxí*, um coração que não se assuste facilmente, para resistir ao medo, quando se está sob o efeito da substância ingerida e se ouve a voz de *Yube* saindo da boca de seu rival. É nesse sentido que o feitiço pode ser usado no *níxí pae*. O cantor pode lançar um feitiço em seu rival e colocá-lo para correr, ou pode colocar o feitiço no próprio preparo, através do pensamento. *Níxí pae* é, portanto, um cenário perfeito para testar mutuamente a influência e o carisma de xamãs fortes e para resolver conflitos políticos que envolvem questões de traição e de confiança.

Meus amigos do Purus, recém-chegados do Peru, viajaram para visitar parentes que moram em outro rio no estado do Acre. Lá eles tomaram *níxí pae* com um conhecido pajé *huví kuĩ* da região.

O pajé, com inveja do conhecimento sobre os cantos rituais apresentados pelos irmãos, colocou um feitiço em um deles durante a sessão. A vítima fugiu para a floresta e lá ficou por três dias e três noites. Durante todo esse tempo, correndo pela floresta, ele viu o pajé. Finalmente, encontrou a jiboia, *Yube*, que o ajudou a sair daquela situação em que o pajé o havia prendido. Depois o pajé o regalou uma coroa feita do couro da jiboia. Este é um pajé conhecido de todos, frisou meu amigo. Pessoas vêm de longe para vê-lo. Ele combina técnicas de diversas fontes. Para praticar feitiçaria, por exemplo, usa velas pretas.

Como mostrei em outro lugar (Lagrou, 2018), a iniciação no canto implica um processo de devir-outro, devir-jiboia. Porque o cantor se transforma em *Yube*, ancestral e grande chefe do povo jiboia, seu suor se torna perigoso para seus próprios parentes, especialmente para esposa e filhos, que podem adoecer se ele os tocar sem tomar banho após o ritual. O lado agnóstico do ritual é responsável pelo fato de que *víxí pae* é usado, principalmente, por jovens caçadores acompanhados de pajés mais velhos que já dominam a voz e a música de *Yube*. Quando eles cantam, é *Yube*, uma multiplicidade de *Yube*, que canta através/com eles com um som assustador que evoca mimeticamente todos os seres e sons da floresta. *Yube* é o predador por excelência e quando ele vem, é para devorar todos que encontrar em seu caminho.

A seguir, *Sebírua* conta como encontrou seu primeiro mestre, que o ensinou os cantos necessários para guiar um ritual, quando ele era adolescente e ainda morava no Peru:

“Você toma *víxí pae*? E como você canta para passar o porre?” (perguntou o mestre) “Não sei.” “Ah! Mas ninguém toma sem saber cantar!” Cantou. Depois cobrou. “Mas outro dia vou cantar com calma, quero que você me dê um par de pilha!” Cobrou. Deste jeito aprendi este canto. Quando tomei e cantei, do céu veio aquela coisa bem brilhante mesmo da miração. Então é mesmo miração bem boa e forte. Cada vez chega. Se você não aguenta, você não termina essa música. Tem que aguentar para cantar ela todinha. Chamar espelho, coisas brilhantes. Chamando a força dessas coisas brilhantes do céu, estrelas. Está cantando as linhas de algodão de vários tipos de cores.

Começa com branco, vermelho, azul, amarelo, até terminar com preto; essa força chega. Está falando do arco-íris. As cores que está falando são do arco-íris. Agora vou cantar como abrir a miração (bepē bīdākatsī). O cipó vai virar (dabe), abrir seu espelho da visão para a gente ver (uībirakatsi)”. (Sebirua, 7 de maio 2015)

NAI BEISITI

Nai beisitīmē, nai beisitīmē
Betxa sanā beimē, betxa sanā beimē
He, he, he, he, terātī, terātī, terātī
He! he! he!⁸
Nai beisitīmē, nai beisitīmē
Betxa sanā beimē, betxda sanā beimē
He, he, he, he, terātī, terātī, terātī
Nai basa maxedi, nai basa masheri
hawē paxī kewai, hawē paxī kewai
paxī kewā rātīa, paxīn kewā rātīa
He, he, he, he, terātī, terātī, terātī
Nai basa maxedi, nai basa masheri
hawē paxī kewai, hawē paxī kewai
paxī kewā rātīa, paxī kewā rātīa
He, he, he, he, terātī, terātī
Duxau yuxību, duxau yuxību
Duxau yuxību
hawē kuka yunua, hawē kuka yunua
kuka iki betsai, kuka iki betsai
He, he, he, he, terātī, terātī, terātī
duxau yuxību, ruxau yuxību
hawē kuka yunua, hawē kuka yunua
kuka iki betsai kuka, iki betsai
He, he, he, he, terātī, terātī, terātī
shāka huni āwāību, shāka huni āwāinbu
shāka huni āwāinbu, shāka huni āwāinbu
shāka ake tanīmē, shāka aka tanīmē
keya keya tanīmē, keya keya tanīmē

CANTO DO ESPELHO DO CÉU

Espelho do céu, espelho do céu,
É sua luz vindo em minha direção?
É sua luz vindo em minha direção?
He, He, He, He⁷. (A luz) nos rodeando. He! He! He!

Espelho do céu, espelho a do céu,
É sua luz vindo em minha direção?
É sua luz vindo em minha direção?
He, He, He, He. (A luz) nos rodeando

O urucum do macaco ligeiro do céu
O urucum do macaco ligeiro do céu⁸
sua cor amarela pendurada como franja
sua cor amarela pendurada como franja,
a franja amarela ele tem, a franja amarela ele tem
He, He, He, He. (A luz) nos rodeando

O ancestral do pássaro *duxau*,
O ancestral do pássaro *duxau*,
Seu sogro o enviou, seu sogro o enviou.
Ficou chamando *kuka!* (sogro!) de jeito diferente
Ficou chamando *kuka!* (sogro!) de jeito diferente
He, He, He, He. (A luz) nos rodeando

As mulheres do cipó da leveza,
as mulheres do cipó da leveza,
as mulheres do cipó da leveza
as mulheres do cipó da leveza.
Estamos ficando leve, estamos ficando leve

7. He: é a resposta masculina a um chamado.

8. Este macaco é um *wísũ*. Quando você canta *wixí pae*, tem que cantar esse *wísũ* que fica dentro do nosso corpo.

keya keya tanimē, keya keya tanimē
shāka huni āwāinbu,
shāka huni āwāinbu, shāka huni ayanaí,
shāka huni ayanaí
ayanaín kuimē, ayanaín kuimē
he, he, he, he, terāti, terāti, terāti
uke nai yukea, uke nai yukea
nai kubu runtiki, nai kubu duntuntiki
hushu yumē mepuē, huxu yumē mepuē
hanu meriskitani,
hanu mediskitani
pae meriskitani,
pae mediskitani...

subindo lentamente, subindo lentamente
as mulheres do cipó da leveza,
as mulheres do cipó da leveza
bebendo o cipó da leveza, bebendo o cipó da leveza,
bebemos o verdadeiro?
bebemos o verdadeiro?
He, He, He, He. (A luz) nos rodeando
estamos lá no meio do céu,
lá no meio do céu.
na ponta do tronco do céu,
a linha branca pendurada,
a linha branca ali pendurado
está se soltando dali,
soltando dali
soltando a pressão do cipó,
soltando a pressão do cipó...

Esse é um trecho de um canto de chamada, um dos dez cantos que os irmãos Txana Xane e Sebidua escolheram para gravar quando nos visitaram no Rio. O canto evoca o mito xanka huni, “huni da leveza”, que conta a história do povo que, antes de beber, derramou o níxi pae nas beiradas da aldeia. Depois, todos beberam e, com muita música e

barulho, começaram a flutuar e subir lentamente. Assim, toda a aldeia subiu ao céu. Esse é o povo do cipó, o povo de *huví*. Apenas uma pessoa ficou para trás, o ancestral do pássaro *duxau*. Seu sogro o enviou para convidar as pessoas de outra aldeia para que os acompanhassem. Mas, em vez de logo transmitir a mensagem, o rapaz aproveitou a viagem para namorar uma garota dessa outra aldeia. Quando finalmente chegou no lugar combinado com as pessoas da outra aldeia, já era tarde. O povo de *xanka huví* estava alto demais para ser alcançado. Seu lamento, *duxau!*, transformou-o no pássaro que leva o nome do som que ele fez no momento em que tentou se juntar aos seus.

O canto mobiliza ainda outro tema mítico. O de *Yube*, irmão incestuoso que, depois de ser descoberto por sua irmã que o marcou com jenipapo quando ele entrava na sua rede no escuro da noite, ao ter sua transgressão exposta, decide ir guerrear contra os inimigos por causa da vergonha que sente de sua irmã. É sua cabeça, cortada por inimigos, que vai se tornar a lua e, para subir ao céu, pede à mãe fios de algodão de cores variadas para pendurar na estaca do céu. A cabeça de *Yube* escala os fios com os dentes até ficar longe o suficiente para não ser mais ouvido. Assim surgiu o arco-íris, também chamado de “caminho dos mortos” ou “sangue de *Yube*”. A primeira menstruação veio às mulheres com o aparecimento da lua nova, porque elas ao verem a lua aparecer chamaram, “olha lá a lua!”, em vez de lembrar-se de *Yube* e dizer “olha lá a cabeça de *Yube* morto”. O sangramento é a vingança, o troco (*kupí*) de lua. Neste canto, quem joga os fios a reconectarem os habitantes da terra com os que foram morar no céu são as mulheres do povo do cipó da leveza, *xanka huví*.

Os cantos sempre são referidos à fonte que os ensinou. A maioria dos cantos do repertório de um dono de canto de *huví* são ensinados por mestres humanos, especialistas. No caso citado acima, o mestre não era pai nem sogro de *Sebirua* e por isso pediu um presente em troca pelo canto. Os *Huví Kuĩ* afirmam que em tempos passados os antigos, homens tanto quanto mulheres, que possuíam muito conhecimento, os *txana's*, costumavam ‘sovinar’ seu conhecimento. A percepção que essa sovinice (*yauxí*) era mais recorrente no passado do que no presente é reveladora, porque eu costumava ouvir esse comentário no contexto

de queixas sobre a relutância de mestres de hoje em compartilhar seus conhecimentos sobre cantos e tecelagem com pessoas mais novas ou vindas de longe, ansiosas por aprender. Por trás desta afirmação está a ideia de que a iniciativa, a insistência e a vontade de aprender devem partir do aprendiz. O discípulo deve ir atrás do mestre e este testará seu desejo e sua força. O processo de aprendizagem também requer resistência física e preparação corporal. Mais ainda, implica em um processo de consubstancialização com o mestre, de transmissão de substâncias, que são veículos de pensamento. Assim, por exemplo, quando o recém-nascido tem seu corpo tingido de preto com jenipapo pela primeira vez, ao sair da reclusão pós-parto, o cantor especialista passa para o pequeno seu suor, passando as mãos nas têmporas e embaixo das axilas e esfregando-o no bebê, passando assim sua força e seu pensamento.

A corrente de transmissão do conhecimento dos cantos é um tema de debate entre gerações. A imposição, por meio de programas escolares diferenciados, do princípio de que todo conhecimento deve ser público e compartilhável cria um equívoco ao desconsiderar o modo *huví kuĩ* de transmitir conhecimentos. E o fato de que a maioria das canções e dos mitos permanecem sem tradução em suas publicações certamente tem algo a ver com isso.

O conhecimento sobre o *vixi pae* é ancestral, de um modo que é importante para as futuras gerações; os cantos permitem uma exploração vivida dos processos de transformação que conectam seres de diferentes naturezas. Os mais velhos se recusam a compartilhar seu conhecimento com parentes distantes que não se preocupam com os procedimentos corretos de aprendizagem, alegando que o não obedecer dos processos apropriados do aprendizado, que implicam em períodos de reclusão e dieta, conduz ao empobrecimento e à perda de profundidade do processo, assim como pode levar à perda de poder do mestre.

As políticas públicas de patrimonialização do conhecimento indígena precisam levar em conta não somente o conteúdo do saber transmitido, mas principalmente a lógica da transmissão, o contexto que gera a atualização de uma teoria relacional do conhecimento (Carneiro da Cunha, 2009; Gallois, 2012).

Vemos assim que todo canto é atribuído a uma fonte identificada, à pessoa viva ou falecida que o ensinou. E mais, quando se canta, é essa

pessoa morta que canta através de você:

Para aguentar é bom cantar. Cada um vai cantar seu canto; o canto do dono do canto. Dentro do cipó você vai ser um cantor do *níxí pae*; *níxí pae yuã mení*, “alguém que sabe”. Na visão que você canta, não é você quem está cantando; o que sai é a voz da pessoa que morreu há muito tempo e tomava *níxí pae*. É a voz dele que vai sair. A voz que saiu é a voz daquela pessoa que costumava tomar o cipó. (Sebirua, 2014)

A maioria dos cantos atualiza uma longa corrente de transmissão, de pai ou avô para filho ou genro, e assim por diante. A maioria dos cantos são considerados como tendo sido apreendidos pelo próprio ancestral, o primeiro ser humano a conhecer o *níxí pae* quando vivia com o povo jiboia, que aprendeu as canções com eles. Esse ancestral, conhecido no Alto Purus como *Dua Busê*, se transformou em *Yube*, jiboia. Algumas versões do mito o chamam pelo nome de *Yube* ou *Yube Inu*.

Um resumo do mito fundador, baseado em uma versão contada por *Txana* e *Sebirua*, se desenvolve como segue:

Enquanto caçava, *Dua Busê* notou algo estranho. Ele viu alguns animais de brincos andando por ali⁹. Em seguida, viu uma mulher jiboia saindo do lago. Ela estava coberta de desenhos e de beleza. A anta a chamou, jogando frutos de jenipapo no lago. Depois de fazer amor com a anta, a mulher jiboia voltou para o lago. Poucos dias depois, sem conseguir esquecer, *Busê* volta, joga frutos de jenipapo na água e a mulher-jiboia aparece. Ele pula sobre ela, assustando-a. A mulher se transforma em jiboia e se enrola nele, ameaçando-o com sua língua no seu rosto. *Dua Busê*, com medo de ser comido, implora que ela volte à sua forma humana. Ela concorda e o faz explicar suas intenções. Ele promete acompanhá-la ao lago para lá morar com ela. Eles fazem amor, e, antes

9. Interessante notar que *lôã Sales* (comunicação pessoal) também menciona os adornos usados pela caça perto da cena onde o caçador encontrará a mulher jiboia. Este detalhe altamente significativo não está presente em todas as versões.

de carregá-lo nas costas para mergulhar, ela pinga o sumo de uma folha ‘perspectivista’ nos seus olhos para mudar sua percepção¹⁰. Debaixo d’água, ele enxerga o povo jiboia como gente.

Busê se casa com a mulher jiboia e eles têm filhos. Então chega o dia em que o povo jiboia bebe *huví*. Sua esposa o avisa e recomenda que não participe do ritual, mas Busê insiste. Quando começa a sentir o efeito da bebida, uma sensação assustadora, sua visão muda: de repente os afins, sogro e cunhados, assim como a própria mulher, se transformam em jiboias para Busê que grita de pânico. Sua esposa chama o pai para cantar para o genro, mas este continua gritando. No dia seguinte, ninguém quer mais falar com ele. Busê ofendeu tanto seus afins que precisou fugir para não ser morto. Ele volta para casa e depois de algum tempo ele tem um novo filho com sua esposa humana. Quando sai à procura de jenipapo para pintar seu filho recém-nascido, Busê pisa com os pés em um rio e as jiboias, seus filhos-cobra e sua esposa, o pegam. Eles quebram seus ossos, mas não conseguem engoli-lo. Salvo por seus parentes, Busê (*Yube*) sabe que morrerá logo.

Ele ensina seu povo a encontrar e preparar o *níxi pae* (*huví*) e eles tomam cipó naquela mesma noite. Busê (*Yube*) canta a noite toda e morre no dia seguinte. De seu corpo crescerão o cipó e a folha de chacruna, que serão misturados e cozidos para preparar a bebida. O mito termina com o comentário de que apenas um garotinho, *Nãbuã*, que não bebeu mas ficou acordado a noite inteira ouvindo, aprendeu os cantos de *Yube*. Foi assim que seu conhecimento começou a ser transmitido. *Nãbuã* é evocado com frequência nos cantos de cipó, quando *Yube* se dirige a ele como “meu filho adotivo”.

Muitas canções de *níxi pae* se referem a partes desse mito fundador. Na verdade, tomar a bebida e experimentar suas visões significa atualizar, reviver a experiência do ancestral: o devir-ancestral sendo um devir-*Yube*.

10. O uso do sumo de folhas, espremido nos olhos, que muda a percepção de uma pessoa, aguçando a visão, tem sido notado entre vários grupos de falantes da língua Pano; entre os *Huví Kuĩ* (Lagrou, 2007); os Shipibo (Gebhart-Sayer, 1986); os Sahanahua (Déléage, 2009).

O mito explica a complexa identidade de *Yube* e da substância do cipó. O cipó é chamado de sangue ou urina de *Yube* e pode ser considerado tanto a substância de *Yube*, povo jiboia, quanto de *Yube*, ancestral que se tornou *Yube*. A experiência de devir-outro é um devir-ancestral, mas é um devir-ancestral que já tinha traçado o caminho do devir-outro. *Yube* é um nome que conecta várias espécies e níveis de ser(es). *Yube* é o ancestral que se tornou a lua. *Yube* é como se chama o xamã, especialista no ritual de *nixi pae* ou *huní*, bem como o ancestral de todas as jiboias; *Yube Xení*, a velha e enorme jiboia que se torna anaconda e se retira no fundo do lago, é o mais poderoso de todos os seres espirituais. *Yube hí* é o nome ritual dado à sumaúma, *xunú*, chamada de árvore da vida, árvore de *Yube*, do desenho e do conhecimento. É na copa da sumaúma que vivem as almas a caminho do céu e diferentes tipos de *yuxíbu*.

Eu tinha notado esse aspecto de *Yube*, como aquele que conecta e se transforma em seres diferentes, quando morava entre os *Huní Kuĩ* nos anos noventa. E escrevi sobre essa hipótese na minha tese e no meu livro (Lagrou, 2007), mas fiquei preocupada que, de alguma maneira, pudesse ter estendida demais a teia de analogias, talvez indo um pouco além do que meus professores *Huní Kuĩ* teriam ido. Foi, portanto, uma surpresa gratificante ouvir, em 2014, a explicação de *Sebirua* e *Txana* sobre o nome que escolheram para sua maloca-universidade, um centro de estudos dos assuntos *Huní Kuĩ*, na aldeia que fundaram às margens do rio Purus. *Yubeníbu tananaí* refere-se ao fato de que todos os fenômenos que levam o nome de *Yube* estão conectados e que entender estas conexões significa compreender o caminho certo de pensamento a ser seguido, tanto para mulheres quanto para homens.

A primeira música que *Sebirua* e *Txana* escolheram gravar no estúdio no Rio foi dedicada à sua aldeia. Com melodia diferente de todas as outras canções que já ouvi, *Sebirua* não a aprendeu com um mestre; ele a recebeu do próprio povo de *huní* em uma visão.

SOPRO REZA

Haux, haux, haux
mía xeatā ikĩ
eskawātiki bakebu

matun ixunū ninkaki pewaxū
matū mae anu
beya xarabu
nukun dayaxadabu
ninkake pewakinā
haux, haux, haux
haux, haux, haux
haux, haux, haux

haux, haux, haux
haux, haux, haux
Você será engolido

Assim fazemos, meus filhos
Eu os farei pensar bem com meu canto
quando você beber, pense no seu trabalho na aldeia;
sobre nossas festas
Nossos diferentes tipos de trabalho
Pense neles para torná-los bons
haux, haux, haux
haux, haux, haux
haux, haux, haux

Sebírva explica:

Haux haux: pedindo força para não chegar coisa ruim, para chegar só coisa boa. Usa com cipó e com rapé. Estou falando para o cipó: vou te beber. Bom, meus filhos, como fazer quando a gente bebe o cipó? Quando bebe o cipó se faz assim: pense bem no trabalho de vocês na aldeia. Vejam nossas festas, canções, trabalhos. Vou cantar o *dewe* do cipó para que vocês escutem/compreendam (*ninka*) bem. (2014)

CANTO DE ABERTURA DE *Yubenibu tanani*

Comentário:

Este é o canto da nossa aldeia, para ver a aldeia, se estamos vivendo bem, para examinar o processo de aprendizagem da nossa escola tradicional *Yubenibu tanani*. Quando tomei cipó, ele me mostrou

tudo. Foi daí que tirei esse canto para meus filhos. Já que estamos perto dos Madiha, que vivem ao nosso redor, tem que tirar a voz deles, mas com a palavra dos *Huví Kuĩ*. Qualquer canto deles é assim, que sempre ouço quando os visito. Porque minha aldeia tem essa diferença das outras, pelo fato de morar perto dos Kulina. *Yubeníbu tanani* é o nome de nossa universidade-maloca. Aqueles que se transformaram em *Yube*. Significa “seguir o caminho daqueles que foram transformados em *Yube* há muito tempo”. Em nossa maloca começamos a aprender. *Tananí* significa seguindo, continuar aprendendo. Os primeiros que ensinaram dentro da maloca-universidade foram *dunu*, a jiboia, *Busê*, nosso ancestral, *uxe*, a lua, e depois esse inseto, *yubekã*, o besouro que adivinha. (Sebirua, 2015)

ẽ ẽ huaííí, ẽ ẽ huaííí, ẽ huaííí
na a mae txana muru anua a, anuraãa, anuaaa, anuraãa
na a mae txana muru anua a, anurãa, anuaaa, anuraãa

Estou chegando, estou chegando, estou chegando
De dentro da aldeia de txana mudu, de lá,
de lá, de lá
De dentro da aldeia de txana mudu, de lá,
de lá, de lá

Comentário:

Txana significa japim, é também o nome dado ao dono do canto, *txana íbu*, dono do japim, e *Mudu* é o nome do meu pai; assim, *Txana Mudu* significa o dono do canto *Mudu*; a aldeia *Txana Mudu* é como meu pai, que está cuidando de mim, me mandando coisas boas. Essa é uma aldeia que canta. (Sebirua, 2015)

yube bake tuinẽ txã txã manekĩ manei,
manekín maneííí
ínu bake tuinẽ txã txã manekĩ manei,
manekín maneííí
yubeníbu tanani tananíbu meranua meranu,
meranua meranuu

yubeníbu tananí tananíbu medanua medianu,
medianua medianuu
ínubũ tananí tananíbu meranua meranu,
meranua meranuu
duabũ tananí tananíbu meranua meranu,
meranua meranuu
ínaní tananí tananíbu meranua meranu,
meranua meranuu
banubũ tananí tananíbu meranua meranu,
meranua meranuu

O filho de Yube, Tuĩ está soprando a buzina txã txã, soprando a buzina, soprou
soprando a buzina, soprou
o filho do ínu tuĩ está soprando a buzina txã txã, soprando a buzina, soprou
soprando a buzina, soprou
o povo que virou yube seguindo seu caminho, dentro de sua maloca seguindo lá dentro, pesquisando lá dentro
o povo que virou yube seguindo seu caminho, dentro da maloca seguindo dentro, seguindo lá dentro
o povo de ínu seguindo o caminho, dentro da maloca seguindo dentro, seguindo dentro
o povo de dua seguindo o caminho, dentro da maloca seguindo dentro, seguindo dentro
o povo de ínání seguindo o caminho, dentro da maloca seguindo dentro, seguindo dentro
o povo de banu seguindo o caminho, dentro da maloca seguindo dentro, seguindo dentro

Comentário:

Nossos filhos são Tuĩ, ínu bake, da metade ínu. Eles sempre recebem os visitantes com festa, tocando a buzina do rabo do tatu (yaix hína). Eu disse Yube porque esse é o canto do cipó; aqueles que tomam muito dessa bebida são Yube, todos juntos; tudo isso acontece dentro da maloca de Yube; dentro de Yube, dentro da maloca. Na

maloca *Yube* ensinou: *Yube* a lua, *Yube* jiboia, o *Yube* *pixta*, pequeno, o inseto que é *Yube*. Esse inseto vive em cavidade; cospe nele, e ele adivinha: levanta os braços, a criança vai ser menina; você coloca ele no *txutxu*, no peitinho da menina, para crescer mais rápido. Lagarta grande, você pergunta: “*yubekã!* *Harakidí yuinaka mapuamê?*” “*Yubekã*, onde a caça está escondida? onde a pessoa está escondida?” É vermelho, não tem pés; ele mantém a cabeça erguida. Dentro do *kupixawa* se aprende tudo. (Sebirua, 2015)

Yuxākudu punyawē tsumawe tsumawe tsumawe
Yuxākudu punyawē tsumawe tsumawe
Basnē Pudu punyawē betāwe, betāwe
Basnē Pudu punyawē betāwe, betāwe
Inaní betā betā amawe amawe
Inaní betā betā amawe amawe
Inaní betā betā amawe amawe
Banu bake betā betā amawe amawe
mía xina xabawa xabawe (sh) mía xinã kainma a kaima

O braço de *Yuxā Kudu*, a velha coberta de cinza
segure, segure, segure (para colocar remédio no seu olho)
O braço de *Yuxā Kudu*, a velha coberta de cinza
segure, segure, segure
O braço de *Basnē Pudu*, laçando, tecendo
O braço de *Basnē Pudu*, laçando, tecendo
O povo de *Inaní*, laçando, tecendo
O povo de *Inaní*, laçando, tecendo
O povo de *Inaní*, laçando, tecendo
O povo de *Banu*, laçando, tecendo
clarear seus pensamentos, clarear
trazer seus pensamentos de volta, trazê-los de volta

Comentário:

O canto ‘está pedindo’ primeiro pela própria aldeia, depois à maloca-universidade, depois a *Yuxā Kudu* e em seguida a *Basnē Pudu*: esta força que estou pedindo é para que eles possam clarear a visão de

todos ao seu redor, de quem está dentro, tomando com a gente, para clarear para todo mundo. (Sebirua, 2015)

Yuxã Kudu e *Basnê Pudu* são figuras míticas. A primeira está na origem das plantas medicinais e dos venenos que brotaram de seu corpo queimado; a última é a mulher-aranha ancestral que ensinou as mulheres a fiar e tecer. Ela desapareceu depois que as mulheres a ofenderam. Disseram que ela estava comendo o algodão fresco e substituindo-o por tecido velho, enquanto, na verdade, ela estava fiando e extraindo os fios de dentro de seu próprio corpo enquanto trabalhava e tecia sua teia. Quando a mulher-aranha ouviu as mulheres falando dela, ofendida, se foi para sempre.

Comentário:

Quando você não pensa, nem vê nada, seu pensamento fica preso em um buraco, em uma panela trancada; *kaĩma* é trazer de volta seus pensamentos, resgatar você, de volta à sua cabeça, de volta ao seu corpo. (Sebirua, 2015)

mia xĩnã kaĩma kaĩmaa
kaĩn inĩ kidãwe kidãwe
kaĩn inĩ kidãwe kidãwe
xĩnã kayawamakĩn kayawa
xĩnã kayawamakĩn kayawaa
haux haux, sho sss

trazer seu pensamento de volta, trazê-lo de volta
assim que sai, saia, assim que sai
assim que sai, saia, assim que sai
endireitando o pensamento, endireitando
endireitando o pensamento, endireitando
haux haux, sho sss

Na sequência gravamos um canto dedicado ao rapé que acompanha o *nixĩ pae*. *Sebirua* explica:

“Ele vai nos fazer ver, ele vai fazer nosso pensamento, vai nos fazer sentir o *nĩsũ*. Por isso vou cantar como se tira o *nĩsũ*. Quando cheira

o rapé, se comeu animal quente, ou macho, vai ter dor de cabeça. Quando nos cheiramos o rapé para não ter dor de cabeça vou cantar para vocês. Você é tomador de cipó, tem que ser cheirador de rapé. Quando come esses animais macho, vai ter dor de cabeça. É preciso os cantos, do rapé e do cipó, para tirar esse *nísũ*” (Sebirua, 2015).

Nísũ é o efeito da vingança, *kupí*, dos seres que foram mortos. E estes seres “dão o troco”, ou “mandam de volta”, porque já foram gente, ou, como explicam *lbã* e Agostinho Manduca, porque os humanos são a transformação do sangue dos animais. Os caçadores devem evitar principalmente o cheiro do pelo da caça sendo queimado. O perigo de *kupí* se dirige especialmente a caçadores que matam animais machos. Estes invertem a relação predatória por meio de seus duplos, seus *yuxĩ*. *Nísũ* é tontura, dor de cabeça e, quando muito forte, causa desmaios. Sentir *nísũ*, quando sob o efeito de *níxí pae* e *dume*, é o primeiro passo na descoberta do que o *yuda baka yuxĩ*, o corpo-espírito de um animal, pode fazer ao espírito do caçador.

Animais de caça e humanos são divídusos em vez de indivíduos (Strathern, 1988): podem espalhar partes de si bem além das fronteiras do seu corpo. As pessoas *huví kuĩ* possuem dois tipos de espírito, um ligado aos olhos e ao coração e outro ao corpo: o *bedu yuxĩ* e o *yuda baka*. Mas esta dualidade pode se tornar uma multiplicidade, como acontece com o *yuda baka*, espírito do corpo, que dá origem ao espírito dos dentes, das unhas e de outras substâncias corporais quando estes se separam do corpo. Quando o corpo está em ação, o *yuda baka* é sua sombra, e quando visto longe do corpo mantém as características visuais da pessoa à qual pertence. A alma do corpo é responsável pela fala. O *bedu yuxĩ*, espírito do olho, por outro lado, reside no coração e nos olhos e é responsável pela percepção.

Ao traduzir os cantos do cipó, ficamos com a impressão de uma clara complementaridade e desdobramento entre as funções do espírito do olho e o espírito do corpo durante a experiência visionária. O *yuda baka* vocaliza, interpreta e reorienta as experiências e percepções do *bedu yuxĩ* no mundo dos duplos, seres-imagens. Tem-se a impressão de que é o canto que vem resgatar o espírito do olho quando este se envolve em

perigosas batalhas estéticas onde os duplos, seres-imagens da caça jogam suas roupas (seus corpos) e seus enfeites (isto é seu próprio *yuda baka*) sobre o espírito do olho do caçador que é capturado, desta maneira, em uma nova forma, um novo corpo em devir (ver Lagrou, 2018). Se este processo não for contrafeito com o canto certo, o caçador fugirá para a floresta e se transformará, gradativamente, através de novas afecções e perspectivas corporais, no animal que capturou seu espírito do olho com seus adornos, que são suas armas.

Vemos assim, que os “cantos para ver” levam a sério o risco de se transformar no que se come, pelo processo de ser comido, sexualmente ou literalmente, por aquele que foi ingerido. Isto é, devir-queixada, e devir-macaco-cairara, por exemplo, são destinos virtuais, devido à possibilidade de inversão da relação predatória, se a vingança dos duplos da caça não for desfeita (ver Lagrou, 2018). O devir-jaguar e devir-jiboia, por outro lado, são devires ativamente procurados pelos xamãs iniciantes. Deste modo vemos como a ingestão ritual de *huwí* é uma instância privilegiada para revelar a lógica de uma ontologia ameríndia em operação. *Níxi pae* é um mundo mimético, agonístico e altamente estético, em constante processo de devir-outro: devir-animal, devir-mulher, devir-criança, devir-planta-e-cipó e até devir-molecular. Se Deleuze e Guattari (1980) tivessem tido a chance de experienciar esse mundo, talvez nem tivessem escrito *Mille plateaux* [“Mil platôs”], certos de que os *Huwí Kuĩ* já o teriam feito em seus cantos.

O canto traça os caminhos a serem seguidos pelo espírito dos olhos quando este está perdido e em sofrimento. O espírito dos olhos tem que seguir o desenho do canto, à medida que ele se desdobra diante de seus olhos, para conseguir voltar, para chegar perto do corpo de quem canta, assim como para voltar a seu próprio corpo. Essa é a razão pela qual o dono do canto vem encostar no corpo trêmulo daquele que está perdido no mundo das imagens e cantará na voz plural de *Yube*, que nós, eu, você, sentimos falta do seu corpo.

Canto de Leôncio:

CANTO KAYATI: SAUDADES DO SEU CORPO

Hatū nai dewedi ee ia ee
nai dewe keneya ee ia ee
yubebaū manekī ee ia ee
manebēi danimā ee ia ee
ninka ini bidawē ee ia ee
bene yuxī kaiwē ee ia ee
yuxī kainkidawē ee ia ee
mī yuda xīnankī ee ia ee
yuda xina inīwe ee ia ee
mī yuda manukī ee ia ee
yuda manu inīwe ee ia ee
bake yume buanā ee ia ee
bake yume pae ee ia ee
paeyae munuī ee ia ee

Seu canto do céu ee ia ee

(escutando de longe)

O canto do céu com desenho ee ia ee

(é lindo; então você vai ouvir esse canto e o yuxī vai sair na direção do canto)

Nós Yube estamos cantando ee ia ee

(o cipó, yube, isto é, nós, que tomamos o cipó, cantamos e tocamos música)

Cantando, buzinando (soprando) ee ia ee

Para vir escutar, para sair

(espírito escutou e está melhorando; se não ele não sai do cipó, fica lá enredado)

Para chegar o espírito ee ia ee

Para que o espírito da pessoa saia depressa ee ia ee

Pensando seu corpo ee ia ee

Pensando seu corpo para subir e se juntar a mim ee ia ee

(vou chegar lá, a pessoa vai encostar no corpo da pessoa cantando e, cantando, vai melhorando)

Eu sinto falta do seu corpo ee ia ee

Sentindo saudade do corpo, vem subindo ee ia ee

A pessoa crescida está embriagada ee ia ee
(e assim sente falta do corpo daquele que está cantando o canto do
cipó)
A pessoa crescida está bêbada ee ia ee
Dançando com o cipó embriagado ee ia ee

Comentário:

O cipó conecta as pessoas através do canto. Está em você que sabe; (você) sabe para onde ele vai; ele sabe que você sabe, porque ele já engoliu você. (É ele quem está cantando em você com você.) Ele vai para o outro, pode ser que (este) fique com medo. O caminho do cipó é também de andar entre as pessoas. Se eu souber cantar, todo mundo vai sentir do jeito que eu canto. Se o cipó for meu amigo ou minha esposa, não vou sentir o efeito com muita força, mas o outro vai gritar. (Sebirua, 2015).

Leôncio explica que o que o canto diz não é o que vemos, que estes são ‘nomes técnicos’, ‘na linguagem torcida do cipó’, como diria Townsley (1993). Na linguagem do cipó, você nunca chama o espírito animal ou seu dono pelo nome cotidiano.¹¹ O que vemos, no canto, é uma descrição imagética do que esses duplos estão fazendo com a pessoa. O espírito dos olhos, perdido no mundo dos seres-imagem, foi capturado e o canto, um canto com um enunciador complexo, sendo ao mesmo tempo nós, ele e você, vem resgatá-lo. O espírito dos olhos não canta. Quem canta é o intérprete, enquanto o outro tem as percepções. Esse modelo de duas almas, dois espíritos, um tendo as percepções, o outro interpretando-as, lembra-nos do modelo dos homúnculos formulado por Dennett e citado por Gell (1998) para dar conta do desdobramento da cognição: para existir a percepção é preciso existir outro ser pensante que registra e interpreta o que foi visto; deste modo todo ser se desdobra em pares de homúnculos. A ontologia *Huni Kuĩ*, que se revela por meio da análise do ritual de *huni*, também professa uma teoria da

11. Ver Déléage (2009) para a tradução e análise dos cantos de cipó dos Sharanahua cantos esses que exibem uma lógica próxima, mas também curiosamente diferente, daquela desvendada entre os Huni Kuin.

personalidade fractal, em que toda unidade é dual e toda dualidade é um movimento “entre-dois”. O ritual consiste em explorar até o limite as linhas de fuga desse constante processo de devir-outro.

Ser devorado por *Yube* em sua forma monstruosa e assustadora, não humana nem animal, mas algum ser indefinido, “entre os dois”, é ao mesmo tempo intensamente desejado e terrivelmente temido. Este é o teste que aquele que possui um coração forte deve passar em sua aventura de devir-outro. É o caminho para a iniciação na arte de cantar e, assim, dominar a experiência com o *nixí pae*. Para cantar com o poder de *huní* em sua voz, a pessoa tem que se envolver em um processo de transformação que somente os cantos podem fazer e desfazer.

Yubebaũ manekĩ ee ia ee, significa: Nós, *Yubebaũ*, estamos tocando. *Yube* é a gente; nós estamos tomando cipó na companhia de *Yube*. *Yubebũ* significa muita gente, a gente cantando. Quando canta com *Yube* tem que avisar para tirar a dor de cabeça; para avisar, nós cantamos todas as doenças que temos: eu tenho muitas doenças, dor de cabeça, meu joelho, minhas costas, desmaios; nós comemos veado, peixe, caranguejo, macaco-cairara, queixada. Todos esses são nomes. *Yubebũ* somos nós cantando. (Leôncio, 2007).

Muitos cantos expressam o processo e o medo de ser morto, engolido, golpeado, cortado em pedaços, triturado por *Yube*. Olhamos este trecho como exemplo:

CANTO PARA CHAMAR *YUBE*

mia yuda kuwa eẽkiki eẽkiki ee
ikeãtã baní eẽkiki eẽkiki ee
sídikime bainũ eẽkiki eẽkiki ee
eẽkiki eẽkiki ee
haa haa eenkiki eenkiki ee
meteseme bainũ eẽkiki eẽkiki ee
xawakame bainũ eẽkiki eẽkiki ee
pae xawakamenũ eẽkiki eẽkiki ee
xawakame bainũ eẽ kiki eẽ kiki

hawē xawā hinaya eēkiki eēkiki ee
ikeātā baini eēkiki eēkiki ee kiki
pae buakaya eēkiki eēkiki ee xinā
kainkidawē eēkiki eēkiki ee Haa
Haa eēkiki ee eēkiki
bake yume paeī eēkiki eēkiki ee
mia paē datea eēkiki eēkiki ee
paen datebaini eēkiki eēkiki ee
ikeātā baini eēkiki eēkiki ee Haa
Haa eēkiki eēkiki ee eēkiki
eenkiki ee
eēkiki eēkiki ee
haux haux

esquentando seu corpo
já está quase dando a volta
já não está aí, está descendo
descendo em pedaços
um líquido flui de seu corpo
a força, como um líquido, flui de seu corpo
um líquido está fluindo de seu corpo
está indo com sua cauda de arara
já está quase dando a volta
a força está sendo levado embora
lentamente trazendo de volta seu pensamento
eēkiki eēkiki ee
a criança crescida está embriagada
eēkiki eēkiki ee
a força te deu medo
eēkiki eēkiki ee
o medo da força está indo embora
eēkiki eēkiki ee
já estão quase dando a volta
haux haux

Comentário de Sebidua:

A cauda de arara se refere à visão de sangue no corpo. Aqui já está escorrendo. A pessoa vai ter medo porque pode estar vendo que está morrendo. Isso é *Yube*. “Criança crescida” é como se chama a pessoa na pressão do cipó. Esse canto é para chamar uma força muito grande; para chamar *Yube*. *Hawê pae uinmakî*: Para que vejam seu poder, sua embriaguez. (Sebidua, 2015)

O canto faz uso de onomatopeias, personificando a voz aterrorizante de *Yube*. Vemos aqui de novo a mistura de desejo e medo envolvidos no chamamento de *Yube*: “*ẽ kikiẽ eẽ kikiẽ, eẽ kikiẽ eekikiẽẽẽ*. Os sons da floresta chegando quando você chama. *ẽ!*: você diz quando está enjoado, não quer. Mesmo assim chama. *Yube* é *mese*, medo. Chama mesmo ninguém querendo. *Ë kiki*: a fala de *Yube*. A fala da natureza que mora dentro da floresta, grilo, pássaro, tudo. *dakí dakí paeya*, *ẽ kikiẽ, eẽ kikiẽ* (fala de *Yube*: assim chega sua força). *Rakí*: palavra de *Yube*, palavra estranha (onomatopeia). *Paeya*: ferido com a força do *Yube*.” (Sebidua e Txana Xane, 2015)

A pessoa precisa ser engolida por *Yube* para poder renascer como *Yube*. A cena sangrenta de ser vítima de *Yube* é, assim, mais uma instância de inversão das posições de presa e predador; porque, como vimos, é preciso primeiro engolir o sangue de *Yube*, isto é o cipó, a bebida, para se tornar visível para ele, ser olhado por ele e, assim, se tornar candidato à ser sua presa. Somente aqueles que tiveram a experiência de serem engolidos e vomitados por *Yube* tornam-se um só ser com *Yube*, dois em um, e têm o poder de chamar a visão através dos cantos. Depois desta experiência, o iniciante decidirá se continuará ou não com a “ciência de *Yube*”. Leôncio afirma ter sido engolido e é considerado um grande cantor de cipó. O pajé de *Yube* também vivenciou o encontro com a jiboia na floresta, pediu a ele seu conhecimento e fez dieta.

A relação entre homem e mulher, com suas possíveis inversões das posições de presa e predador, também é uma questão central na experiência visionária com *vixí pae*, como vimos no mito de origem do cipó. Diversos cantos de cura evocam o encontro entre a anta, conhecida por seu apetite sexual e grande membro viril, e a irresistível mulher-jiboia. O ato sexual aparece em imagens de comer e ser comido. Quando seu

pobre marido humano *Dua Busê* está em pânico durante sua primeira experiência com a bebida, *Yube aĩbu*, *Yube* mulher, sua esposa, canta uma canção para ele: O canto da jiboia fêmea mastigando os intestinos de seu amante, a anta.

A visão da chegada de *Yube* é o ponto de partida de todos os outros tipos de processos de transformação que envolvem a pessoa que está tendo a visão. E nem precisa ser de fato devorado por *Yube* para experimentar esses processos de metamorfose, como ilustram as falas de *Txana Xane* e *Sebírua* que chegaram perto, mas não foram engolidos:

Quando você vê a jiboia que vai te engolir, significa que ela vai te colocar na raiz do cipó. Você vai ficar sentado na raiz do cipó. O cipó se transformou. Agora ele já mostrou isso para você. Na verdade, ele vai mostrar para você. É verdade assim como digo. Quando tomei cipó, ainda jovem, fui transformado. Meu corpo se transformou em cipó, mas o que aconteceu de fato foi que ele (*Yube*) me mostrou como ele se transformou (em cipó). (*Sebírua*, 2015).

Txana: “Do meu pescoço saía um cipó que se tornou uma árvore enorme.”

Sebírua: “Achei que eu realmente tinha me transformado em cipó, você mesmo vai ver na visão. Mas meu coração ainda estava batendo.” (*Sebírua & Txana*, 2015)

O coração que ainda bate, enquanto o espírito dos olhos está embrulhado pela agência dos seres-imagem, aponta para esse mesmo processo de desdobramento e passagem entre-dois. O espírito dos olhos, considerado o espírito de verdade da pessoa, se dá conta de que ainda não morreu, ou ainda não se tornou totalmente outro, porque sente que seu coração ainda está batendo.

BIBLIOGRAFIA

- AQUINO, T.; IGLESIAS, M. P. *Kaxinawá do rio Jordão: história, território, economia e desenvolvimento sustentado*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 1994.
- CALAVIA, O. *O nome e o tempo dos Yaminawa*. São Paulo: Unesp, 2006.
- CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspás: e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- COLPRON, A.-M. *Dichotomies sexuelles dans l'étude du chamanisme: le contre-exemple des femmes "chamanes" Shipibo-conibo (Amazonie péruvienne)*. 2004. Thesis (PhD)—Université de Montréal, Montréal, 2004.
- DÉLÉAGE, P. *Le chant de l'anaconda: l'apprentissage du chamanisme chez les Shara nahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- GALLOIS, D. Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 20-49, 2012.
- GEBHART-SAYER, A. Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo. *América Indígena*, v. 46, n. 1, p. 189-218, 1986.
- GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GIL, L. P. *Metamorfoses yaminawa: xamanismo e socialidade na Amazônia peruana*. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia Social)—Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- IBÃ, I. S. I. K. *Nixi pae, o espírito da floresta*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2006.
- KEIFENHEIM, B. Concepts of perception, visual practice, and pattern art among the Cashinahua Indians (Peruvian Amazon area). *Visual Anthropology*, v.12, n.1, p. 27-48, 1999.
- KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE. Director, director of photography: Zezinho Yube. Producer: Vídeo nas Aldeias. 2010. 48 min, color.
- KENSINGER, K. *How real people ought to live: the Cashinahua of Eastern Peru*. Prospect Heights: Waveland Press, 1995.
- LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. Le graphisme sur les corps amérindiens. Des Chimères abstraites?. *Gradhiva: Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, Paris, n. 13, p. 68-93, 2011.

- _____. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, C.; LAGROU, E. (Org.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013a. p. 67-109.
- _____. Controlar la fluidez de la forma: la sanación con el uso del nixi pae entre los Cashinahua. In: LABATE, B. C.; BOUSO, J. C. (Ed.). *Ayahwasca y salud*. Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo, 2013b. p. 120-142.
- _____. Copernicus in the Amazon: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies. *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 8, n.1, p.133-167, 2018.
- LANGDON, E. J. Interethnic processes affecting the survival of shamans. A comparative analysis. In: PINZÓN, C.; SUÁREZ, R.; GARAY, G. (Ed.). *Otra América en construcción*. Bogotá: ICAN, 1991. p. 44-65.
- LANGDON, E. J. Redes xamânicas, curanderismo e processos interétnicos: uma análise comparativa. *Mediações, Londrina*, v. 17, n. 1, p. 62-82, 2012.
- McCALLUM, C. *Gender and sociality in Amazonia: how real real people are made*. Oxford: Berg, 2002.
- MONTAG, R. *A tale of Pudicho's People: the Cashinahua narrative accounts of European contact in the 20th century*. Dallas: SIL, 2002. (International Museum of Cultures Publications in Ethnography, no. 38).
- REIS, R. *Arte, corpo e criação: vibrações de um modo de ser yawanawa*. 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- SILVA, M. Povos indígenas e Estado. A experiência do Acre. In: BARROSO HOFFMANN, M.; SOUZA LIMA, A. C. (Org.). *Estado e povos indígenas: bases para uma nova política indigenista II*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. p. 25-30.
- STRATHERN, M. *The gender of the gift*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- TAUSSIG, M. *Shamanism, colonialism and the wild man: a study in terror and healing*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- TAUSSIG, M. *The corn wolf*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- TOWNSLEY, G. Songpaths. The ways and means of Yaminahua shamanic knowledge. *L'Homme*, v. 33, n. 126-128, p. 449-468, 1993.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”, *Mana, Revista de antropologia social*. Rio de Janeiro: Museu Nacional & Contracapa, p. 115-144, 1996.

ELS LAGROU

É antropóloga e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. De origem belga, fez mestrado em História Contemporânea em Louvain e veio para o Brasil estudar os povos ameríndios, onde fez mestrado e doutorado em Antropologia Social, com especialização em Antropologia da Arte. Publicou, dentre outros, os livros *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (2007), sobre os *Huñi Kuĩ*; *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação* (2009). Como curadora, Els organizou junto ao Museu do Índio a exposição *No Caminho da Miçanga* (2015) que apresenta peças de povos indígenas desde o Brasil e Américas, até Ásia e África. Els Lagrou participou do *Selvagem* 2018.

AGRADECIMENTOS

Instituto Clima e Sociedade
Conservação Internacional Brasil

Este caderno conta com a especial colaboração de Laís Furtado e Deborah Rebello, que realizaram a primeira versão da tradução do texto original em inglês, cuja a versão definitiva é de Els Lagrou.

Agradecemos também a Luciana Shirakawa e Maíra Souza pela revisão da primeira versão do texto. O desenho da capa foi realizado em 2017 na aldeia Boa Vista, por um coletivo *Huñi Kuĩ* sob a coordenação do pajé *Dua Busê* para a exposição *Uma Shubu Kíwea*, Livro Escola Viva, no Itaú Cultural.

O trabalho de produção editorial dos Cadernos *Selvagem* é realizado coletivamente com a comunidade *Selvagem*.

Mais informações em selvagemciclo.com.br

Sugerimos também a leitura do caderno [O Povo Adorno e o Homem Nu](#), de Els Lagrou.

Muito obrigada ;)

LAÍS FURTADO

Comunicadora por formação – e alguma vocação, dizem (já que veio presenteadada com ascendente e marte em gêmeos). Eterna admiradora e intérprete do cosmos, é amante dos estudos que unem espiritualidade, filosofia, comportamento, arte, psicologia, astrologia e os saberes ancestrais de todos os cantos da terra e dos céus. Brincante das manifestações de cultura popular brasileira, se expressa especialmente através da escrita, do teatro e da dança. É a magia dos encontros que faz seu olho brilhar. Nesta vida, sua reverência máxima é aos povos originários daqui e de além-mar, bem como a todos os mistérios do planeta.

DEBORAH REBELLO

Educadora, trabalhou em diversas escolas em SP. Como Terapeuta corporal, se formou pelo Instituto Brasileiro de Psicologia Biodinâmica e trabalhou por dois anos em uma clínica social. Tem interesse em aprender sobre outras cosmovisões, o que a levou a conhecer outras culturas, incluindo alguns povos originários brasileiros. Também tem interesse no estudo da Psicanálise como uma forma de estudar a cosmovisão de sociedade ocidental. Durante a pandemia, começou a estudar mais ativamente a palhaçaria como forma de pesquisar a vulnerabilidade, o que acredita ser um portal criativo para achar outras formas de habitar o planeta Terra.

LUCIANA SHIRAKAWA

Lu Kawa atua no campo social como consultora para organizações das áreas de educação, saúde e ecologia. Desde 2015 dialoga com as folhas e as plantas na dança, na performance e na escrita.

MAÍRA SOUZA

Tenho estudado agroflorestas sucessionais e viola caipira, me graduei em História, trabalhei com edição de livros didáticos por mais de dez anos, dou aulas de canto, gosto de escrever, de cantar, de performar; costuro, modelo e faço sabão de vez em quando.